



“SOBRE LA TEMPORALIDAD DE LA MIRADA EN RESTAURACIÓN”

Incorporación de yacimientos arqueológicos en arquitectura moderna



Clara Alonso García
51119142-D

GRADO EN FUNDAMENTOS DE ARQUITECTURA
Tutora: Carmen Guerra de Hoyos

TFG II

2014/15

ÍNDICE

Síntesis	pg 3
Introducción	pg 5-6
Objetivos y metodología	pg 7
Introducción teórica	
Sobre restauración	pg 9-15
Sobre la ruina	pg 16-17
Casos prácticos	
Museo Romano de Mérida	pg 18-31
Antiquarium de Sevilla	pg 32-41
Comparativa y conclusiones finales	pg 43
Notas	pg 45-51
Índice de imágenes	pg 53
Bibliografía	pg 55-57

SÍNTESIS

Es fundamental hacer una reflexión sobre la mirada en la restauración dada la repercusión que esta práctica tiene sobre la historia y su entendimiento. Reflexión que estudie y analice nuevas consideraciones sobre esta rama del ejercicio profesional del arquitecto, que no sólo viene condicionada por aspectos técnicos, estilísticos, ambientales, económicos etc, sino que está además totalmente imbuida en el curso de la historia y lo que se entiende y se quiere preservar de ésta. Es un acto cultural con un especial carácter social hacia el presente, nuestro pasado y nuestro futuro.

Quizás recordar el porqué de la importancia del patrimonio, en concreto en nuestro caso del arquitectónico, con las necesidades y las consecuencias que las intervenciones sobre el mismo pueden tener. Se considera al patrimonio como archivos documentales en los que entender de dónde venimos, quiénes somos y posiblemente enfocar hacia donde nos dirigimos como colectivo. Colectivo caracterizado por ciertos valores culturales, sociales, históricos etc que están patentes en estos edificios, los cuales a lo largo de la historia han sido intervenidos en distintos procesos de interpretación de lo que eran o lo que deberían ser.

En la actualidad se plantean dudas sobre el grado de acierto o desacierto de algunas de estas intervenciones y lo que es más importante surge la necesidad de buscar nuevos caminos, conceptos, pautas, que nos ayuden a cuidar algo tanpreciado como es nuestro pasado.

Palabras clave:

ARQUITECTURA_PATRIMONIO_HERMENÉUTICA_TEMPORALIDAD_DES-RESTAURACIÓN

INTRODUCCIÓN

La Arquitectura cuando se habla de Patrimonio se convierte en arte del recuerdo; ente físico que permanece con el paso del tiempo trayendo al presente "fragmentos" de la historia. El reconocimiento del valor que tiene la preservación del patrimonio, no sólo arquitectónico, es de carácter colectivo. Desde del siglo XVIII con la revolución burguesa, el conocimiento, disfrute y gestión del patrimonio deja de ser algo sólo de las élites intelectuales y son las sociedades como conjunto las que empiezan a ver el patrimonio como algo propio. Se considera el monumento como un dispositivo de memoria y recuerdo con gran valor intelectual y artístico. De esta manera al reconocernos en él nos estamos identificando con los valores históricos, culturales, sociales, económicos etc inherentes al mismo, y es aquí donde toma valor la conservación e intervención apropiada sobre estos elementos arquitectónicos. Como definió Alois Riegl en el siglo XIX: "el monumento es valor de recuerdo intencionado, quita la sombra del pasado y lo guarda siempre viviente en el sentir de las generaciones futuras". (Riegl, 1987,67)

Estas reflexiones fueron introducidas en mi formación académica en la asignatura de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica III: Patrimonio, despertando especial inquietud, ya que la historia siempre me resultó interesante y más aún en lo que a arquitectura se refiere. El hecho de poder reconocer el paso del tiempo en los edificios me resulta algo mágico, al ser objetos que han vivido y visto tantas cosas y que a su vez, tantas generaciones de personas han visto y vivido en ellos. Son testimonio continuo de la humanidad.

Por ello, intervenir en patrimonio es un hecho social que no sólo afecta a la sociedad coetánea a la intervención, sino que también interfiere en cómo entendemos y reconocemos a las sociedades del pasado y cómo vamos a permitir a las sociedades futuras conocer y preservar estos mismos valores, tan suyos como nuestros. Como dice un proverbio kenyata: "no sólo heredamos el mundo de nuestros padres, sino que también se lo pedimos prestado a nuestros hijos". Se reconoce aquí una gran responsabilidad de mantener y hacer historia. De ahí que me resulte de especial interés empezar a estudiar y comprender las actuaciones sobre los restos históricos ya que son recuerdo vivo de nuestro pasado.

Nos llevan a reflexionar, a parar y recordar dentro de lo rápido que discurre la vida moderna y aportan momentos de vinculación atemporal con la humanidad. Se ha decidido tomar como casos prácticos de estudio dos casos de ruinas romanas en España, las que

se encuentras bajo el Museo de Arte Romano de Mérida y bajo el Antiquarium de Sevilla. Esta elección se basa en mi interés personal por las ruinas, por ser restos casi perdidos, fantasmas del pasado que de la forma más natural resurgen de la tierra para dar a conocer la historia. En ellas el paso del tiempo se hace evidente, son reminiscencias de la humanidad que parecían olvidadas y que buscan ser encontradas, no sólo como documentos sino también como elementos bellos en sí mismos.

OBJETIVOS

1. Entender y valorar el patrimonio como legado colectivo, comprender la necesidad de su continuidad y la importancia de las intervenciones de restauración y rehabilitación.
2. Aproximación a la variabilidad de las actuaciones de restauración y rehabilitación que se derivan del concepto de la des-restauración y de la interpretación de la temporalidad contemporánea. Entender como esta temporalidad condiciona el acto de lectura interpretativa que es el conocimiento del patrimonio y más concretamente, la práctica de la restauración arquitectónica.
2. Comprobación y profundización de estos conceptos a través del estudio de dos casos prácticos de obras sobre yacimientos arqueológicos en España: el Museo de Arte Romano sobre restos de Mérida (Rafael Moneo, 1985) y Mercado y Anticuario sobre las restos de varias épocas en la plaza de la Encarnación en Sevilla (Felipe Palomino, 2011).

METODOLOGÍA

1. Lectura de bibliografía recomendada en el curso y de algunos documentos de la asignatura de Historia, Teoría y Composición III: Patrimonio.
2. Resumen, de todo lo directamente aplicable al trabajo, de lo leído generando un documento de estudio propio.
3. Recopilación de información en cuanto a los dos ejemplos prácticos: revistas, libros, medios electrónicos etc.
4. Visita a ambos casos de estudio para un conocimiento en primera persona de los proyectos de restauración.
5. Análisis y comprensión de los casos prácticos a partir de lo estudiado en la parte teórica.

INTRODUCCIÓN TEÓRICA

SOBRE RESTAURACIÓN:

Si se considera la arquitectura patrimonial como recuerdo, al mirarla salen en juego dos factores: evocación y memoria.

“Evocación que con cierta nostalgia reconoce que el objeto presente ya no es lo que fue y memoria que nos lleva a recordar eso que ya no es. Una cosa es la presencia y otra el recuerdo. Estos conceptos hacen referencia al objeto arquitectónico como objeto físico del presente y también como objeto pasado que recordar. Recordar no lo que fue el mundo, lo cual es algo que ya se perdió para siempre, sino lo que queda, que son restos de su representación” (Chaparría, 2006, 535).

Por todo esto, el monumento ya no es sólo lo que fue sino el testimonio de lo que es ahora, y es entonces cuando se hace patente el entender cada monumento como documento, como materia heredada, idea que surge en el siglo XIX.

El mundo y la arquitectura son producto del tiempo. No obstante, entendiendo por tiempo no exclusivamente el cronológico, sino como define Heidegger, “aquello en lo que se producen acontecimientos” (Heidegger citado por Gabás y Escudero, 1999, 2). Esto no es otra cosa que momentos sociales, culturales, históricos etc. Este tiempo se ha ido superponiendo sobre los monumentos de manera que éstos pasan a ser palimpsestos, una suma de fases, que se deben reconocer e interpretar. Esto es así dado que la arquitectura patrimonial surge de la superposición de distintas huellas que las intervenciones han ido dejando a lo largo del tiempo, es en esta superposición donde revela su sentido. Como dice la propia definición de palimpsesto: manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior. Esto es el Patrimonio.

Se podría definir entonces el monumento como manuscrito, como documento que está siendo continuamente escrito y que está vivo, “no existe ningún pasado sino el paso del presente” (Chaparría, 2006, 539). Al pensar en el monumento no sólo como elemento a contemplar y recordar, sino también como objeto sobre el que intervenir, se hace fundamental tener en cuenta esta comprensión de arquitectura como historia, como libro

construido en el que se puede leer y reconocer diferentes regímenes culturales, sociales e incluso ideologías. Son documentos que con nuestras intervenciones como arquitectos continuaremos escribiendo no sólo al incorporar elementos nuevos sino también al realizar cualquier intervención de liberación, consolidación, reestructuración, integración o reconstrucción. “Si la arquitectura se introduce en lo antiguo quebrantando cualquier ilusión de recuperar aquel mundo tal y como era, lo antiguo surge de nuevo para convertirse en una instancia contemporánea de la arquitectura, que busca representarlo y circunscribirlo” (Chapapría, 2006, 537).

No obstante cualquier intervención supone selección y ésta lleva implícito el cuestionar los valores de un elemento arquitectónico, es decir, plantearse qué es lo que queremos mantener en la memoria colectiva. . Estas observaciones se deben hacer teniendo en cuenta los valores inherentes que presente el monumento, que viene de la mano de una identificación de estos valores con otros del presente, generando continuidad entre lo que fuimos, lo que somos y lo que podamos ser como colectivo. Todas las intervenciones que haya podido tener un edificio son resultado de una serie de conocimientos y condicionantes (valores) propios de cada contexto histórico, que han ido superponiéndose hasta llegar al presente del edificio. Juega aquí un papel fundamental el no anular o hacer desaparecer valores con los que ya no nos reconozcamos, puesto que el monumento al igual que un libro necesita de todas sus páginas para poder ser leído en su totalidad, y más importante aún, ser comprendido. Es en esta totalidad de interrelaciones temporales donde está la autenticidad del monumento, valor que debe primar sobre todos los demás.

“No es el ideal estético de una época el determinante para enjuiciar una obra, sino la antigüedad y la historia, como valores añadidos que permiten medirla y apreciarla. No es el aspecto físico o estético de la obra de arte, sino más bien el contexto y la historia que rodea su creación lo que le da el sello de original”.
(García Cuetos, 2006, 85)

Si a esto se añade no únicamente el momento de su creación sino también su evolución es cuando nos damos cuenta de que los monumentos no tienen un origen único al que hay que intentar volver o recuperar, sino que su originalidad reside en la autenticidad, resultado de todos los testimonios del pasado, resultado de su propia historia. “El origen no está detrás de nosotros, está delante de nosotros” (Guerra de Hoyos, Tapia, 2006, 194).

Su origen es su presente sucesivamente a lo largo del tiempo pues es algo vivo que va evolucionando, conformándose al contexto en el que se encuentra en cada momento.

También es importante mencionar que nos referimos a estos testimonios no como lo que fueron o pudieron ser en su momento, sino como lo que son ahora, tal y como han llegado al presente. Consecuentemente, hablamos de la conservación de la sustancia e historia individual de cada monumento, y no de la conservación de fragmentos de memoria, los cuales sin embargo, se pueden analizar y estudiar de forma independiente, reconduciéndolos a su propio origen, revalorizándolos, pero siempre sin perder de vista la concepción global de interrelaciones que conforman la esencia del monumento y lo hacen ser lo que es. Es fundamental nunca perder la visión de conjunto.

Por el contrario, cuando alguna de las etapas del edificio pasa a tener mayor relevancia, haciendo que incluso algunas consideradas de menor valor desaparezcan, surgen los falsos históricos. Muestra de esto fue la tendencia de Restauración Estilística de Violet le Duc a mediados del siglo XIX, quien llevo a cabo intervenciones sobre los monumentos siguiendo lo que consideraba sería el modelo ideal, el cual pudo nunca haber existido en el monumento en cuestión. Esto elimina los sustratos temporales y llega a crear una arquitectura nueva que no tiene que ver con la historia del monumento.¹

Se deben entonces entender las intervenciones sucesivas no como acciones que destruyen o deforman la sustancia del edificio de acuerdo a su primera existencia, sino como la propia sustancia del mismo. Acciones que tomen el pasado como herramienta de acción y proyecto para el presente. Por tanto, todas estas cuestiones no se deben quedar exclusivamente para una mirada crítica sobre las intervenciones, más bien deben ser criterios de proyecto, puesto que lo que se haga será un nuevo capítulo del documento y debe dar legibilidad y continuidad al monumento permitiendo que siga viviendo sin dejar de ser lo que ha sido a lo largo del tiempo.

Las formas que adapta la arquitectura se pueden y deben leer, siendo esta aproximación filológica la más acertada para poder entender el patrimonio arquitectónico. Este método surge de la mano de la arqueología como disciplina (entre otras) con la que la arquitectura debe trabajar a la hora de tratar de conocer un monumento. Se trata de dos disciplinas diferentes pero con objetivos comunes. La arqueología se basa fundamentalmente en la estratigrafía, reconoce a los edificios de estudio como conjunto de estratos superpuestos, como palimpsesto. No sólo han ido superponiéndose y sino que también han sustituido partes arruinadas, las cuales han dejado una huella. Estos estratos son tan-

to los materiales, como la forma de aparejarlos y generar los elementos que configuran los tipos. La tipología no es sólo algo arquitectónico sino también arqueológico que nos ayuda a completar aquello que los estratos no puedan y a poder datar cronológicamente los restos. Se trata de hacer un ejercicio de composición de partes que tienen un mismo hilo conductor de interrelaciones; con la comprensión y estudio de estas partes se entiende el devenir y el porqué del monumento al que nos enfrentemos. La arqueología juega entonces un papel fundamental, por su "capacidad de producir tiempo a partir de las materialidades y del espacio, por la manera en que, al desplegar su discurso, permite hacer visible y tangible esa categoría abstracta que es el tiempo " (Piazzini, 2012, 69).

De esta manera, la lectura de estos estratos ha supuesto una nueva forma de conocer los monumentos, reconociendo que éstos no representan un modelo concreto, sino una superposición de distintos modelos que se suman y se ajustan unos con otros. Es la lectura de un texto que busca reconocer lo auténtico de éste, sus valores, y que inevitablemente está condicionado por el sujeto que observa y éste a su vez por su contexto. No podemos olvidar que "lo leído es una versión inseparable de la perspectiva de cada individuo, de manera que cada lectura que hacemos es "segunda" con respecto a lecturas anteriores, ya que es imposible repetir una lectura, al convertirse éstas en interpretaciones de la realidad leída. No podemos leer igual que otro, como él pero después" (Cuesta Abad, 2004, 9).

Todo esto supone que al recibir los legados pasados, se hacen lecturas diferentes. Ésto supone múltiples interpretaciones. De esta manera, lo más interesante son, no sólo las lecturas coetáneas a la obra, sino también las lecturas futuras que sacarán a la luz detalles que puede que anteriormente no fueran vistos o entendidos. Como dice Walter Benjamin: el verdadero historiador debe "leer lo que nunca fue escrito" (Cuesta Abad, 2004, 12). Esta lectura de lo no escrito es la lectura interpretativa de la que se ha estado hablando.

Es importante recordar al hilo de todo esto que la tarea de restaurar, rehabilitar, etc, el pasado tiene doble requerimiento: hacer justicia a éste y al presente, pero sin agotar la posibilidad de generaciones futuras de hacer otras lecturas. Se trata de llevar a cabo una restauración sostenible que satisfaga las necesidades e intereses del presente pero sin impedir a generaciones futuras que también lo hagan. De esta manera, los arquitectos se deben responsabilizar de que no se pierda la lectura estratigráfica del documento construido, y que esta mentalidad estratigráfica se aplique en su intervención manteniendo las

relaciones temporales y contextuales del edificio. Se trata de un acto cultural de interpretación de la obra construida.

Es en esta interpretación donde se reconocen y se entienden los valores de los que se ha hablado con anterioridad, aquellos factores que hacen al monumento ser lo que es y que merece la pena mantener para la memoria. Hasta ahora la determinación de esos valores se ha intentado que fuera de carácter global y aplicable genéricamente, lo que ha hecho que, al ser cada lectura e interpretación diferente y por consiguiente con predominancia de valores distintos, se haya privado al monumento de otras posibles interpretaciones. Es imposible conservar sin tener una actitud crítica y selectiva, pero ésta debe mantener una actitud constructiva y analítica, que tras un profundo estudio permita y esté abierta a todas las posibles connotaciones. Las actuaciones tratarán de, a través de una serie de selecciones, reconocer la autenticidad y la integridad del monumento, siendo éstas el objetivo primordial de la intervención. Se trata de mantener la sustancia del monumento ya que, citando a Kant: "Sólo en la sustancia permanente son posibles las relaciones temporales (...) Sólo por medio de la sustancia permanente adquiere la existencia, en las distintas partes de la serie temporal, una cantidad que se llama duración" (Cristinelli, 2004, 64-65). Y es que "el tiempo se transforma a la vez que permanece" (García-Casarola, 2012, 91).

Esta aproximación filológica a los monumentos con la consiguiente interpretación, procede directamente de la hermenéutica, en la filosofía de Hans-Georg Gadamer: "teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad." (RAE). Esta concreta y personal historicidad es la que enlaza con otro de los conceptos claves en este estudio: la temporalidad.

Como se ha ido comentando, el observador de un monumento histórico, debido a su condición y su contexto, realiza un análisis y entendimiento propio de la obra: su interpretación, una lectura directamente vinculada a su presente histórico. Como explica Walter Benjamin:

"El índice histórico de las imágenes dice, en efecto, no sólo que éstas pertenecen a una época determinada, sino ante todo que alcanzan legibilidad en una determinada época. Y este llegar a la legibilidad es un punto crítico determinado de su movimiento interior. Cada presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: cada ahora es el ahora de una determinada

(re-)cognoscibilidad." (Cuesta Abad, 2004, 20)

Esto último demuestra como el ahora, el presente condiciona la cognoscibilidad, haciendo que ésta tenga un carácter temporal. La percepción social y cultural de los monumentos y su significado están en continua relectura, siendo cada obra arquitectónica inevitablemente diferente para los que de ella disfrutaban a lo largo del tiempo. De hecho, estas distintas percepciones pasarán a ser parte también de la historia del edificio y de sus valores. Esto conecta directamente con las diversas interpretaciones en función de los valores del presente, que condicionan aquellos valores del pasado con los que identificarlos. Se trata de un acto que se repite en los distintos momentos históricos: apropiaciones sucesivas del patrimonio. Inevitablemente adquiere una gran importancia este carácter dinámico ligado al transcurrir del tiempo en el que se integran los diferentes estratos. Es importante entender la temporalidad "como la interpretación de este transcurrir del tiempo" (García-Casarola, 2012, 93)

A raíz de todas estas reflexiones se entiende que, las intervenciones que se han ido realizando sobre el patrimonio son, como ya se ha mencionado, apropiaciones del mismo y por tanto fruto de una interpretación determinada ligada a su tiempo. Ésto hace que actualmente se estén poniendo en duda las actitudes que se han tenido con respecto a la restauración, en concreto aquellas del siglo XX, que no tenían asimilados las ideas aquí desarrolladas. A este ejercicio de relectura y revisión crítica sobre intervenciones sobre el patrimonio y la forma de ver y entender el pasado de la cultura moderna, se le conoce como des-restauración.

La des-restauración busca recuperar el devenir del edificio, su historia y autenticidad y que así recupere su legibilidad; la cual a veces, ha sido perdida. No se debe confundir este concepto con la re-restauración que no presenta esa mirada crítica sobre la interpretación e intervención sobre el pasado, sino que consiste en considerar la conveniencia o no de restaurar intervenciones ya realizadas sobre un monumento.

Con respecto a la des-restauración no podemos olvidar reflexionar sobre la conveniencia o el interés de suprimir restauraciones que forman ya parte de la historia del edificio y son un estrato más del mismo. "Casos muy claros de errores que devienen de una des-restauración se observan en la pintura, donde se ha solido buscar la policromía más antigua dejando como resultado obras de arte como ruinas".(Hernández, 2006, 75) ²

Aunque se trate de un concepto relativamente nuevo, el planteamiento había sido habitual en el siglo XX en prácticas restauradoras:

“Ejemplo de esto es la des-restauración llevada a cabo entre 1979 y 1997 en Saint-Sernin de Toulouse, donde se hicieron desaparecer las partes modificadas por Violet le Duc al considerar que no aportaban más que problemas técnicos por la mala ejecución y elección de materiales. Ante el dilema de restaurar su intervención o demolerla, se optó por lo segundo devolviendo al edificio a su situación anterior a 1860”. (Hernández, 2006, 65)

Se podría considerar entonces que cada caso debe ser estudiado con minuciosidad puesto que la des-restauración, al ser una restauración en sí misma, también está condicionada por la temporalidad de los técnicos que intervengan. Lo ideal será poder encontrar una serie de pautas de reflexión y valoración de la arquitectura patrimonial, que guíen a las intervenciones futuras hacia acciones de protección y continuidad del pasado, de la historia del edificio y de las personas.

SOBRE LA RUINA

De igual manera que se han tratado ciertos conceptos teóricos sobre restauración, a continuación se pretende introducir brevemente el interés por las ruinas, siendo éstas el centro de estudio práctico del trabajo.

Deberíamos partir de principios del siglo XVIII cuando empieza a surgir el positivismo empírico que se va introduciendo en la ciencia y pretende tener un punto de vista más racional con respecto a las ruinas, que hasta entonces habían sido únicamente elementos de pintura paisajística. Éstas son entonces entendidas como restos de un periodo histórico determinado y por tanto capaz de transmitir conocimientos mediante su estudio. En este siglo aparecen los primeros tratados al respecto y nace la arqueología como actividad científica, la cual ya habíamos mencionado como disciplina directamente vinculada con la arquitectura patrimonial y en mayor medida cuando hablamos de ruinas. Ésto hace referencia al entendimiento de los restos arquitectónicos como documentos.

No obstante, hay otra aproximación a las ruinas igualmente interesante: la visión de los románticos en el siglo XIX. Esta visión deja a un lado el empirismo científico para centrarse en el interior del hombre, en el sentimiento. Los artistas románticos defienden una identificación espiritual entre el hombre y el entorno, miran también en su interior: “yo no debo admirar fríamente, no; yo siento, y en mi sentir el arte se consume” (Theodor Körner citado por Marzo, 1989, 51). “El pintor no debe pintar sólo lo que ve sino también lo que ve en su interior” (Friedrich citado por Marzo, 1989, 51). “El artista reconoce en las antiguas piedras las reminiscencias de una belleza esencial, que es en sí misma lo verdadero. El valor del recuerdo intencional no reivindica nada que no sea el momento de la inmortalidad, el eterno presente” (Marzo, 1989, 50). Un eterno presente que hace que la belleza resida en el ahora de la ruina, siendo elementos evocadores de inspiración. Ejemplos de esta filosofía son cuadros de pintores del siglo XIX como el citado Friedrich y grabados de Piranesi, este último antecesor de los románticos.³

Como se puede observar en las pinturas y grabados, las ruinas son huellas de la actividad creativa del hombre y muestra del paso del tiempo y de la naturaleza devastadora sobre la creación humana. Por tanto, se busca el valor subjetivo y evocador, el sentimiento que las ruinas producen en el espectador. Los restos arqueológicos son entendidos como algo valioso en sí mismo, sin necesidad de volver a lo que fueron. “La sola idea de conferir un resplandor acabado a una ruina es absurda. ¡Qué antinaturales son las marcas recién-

tes de la actividad humana en un lugar a todas luces abandonado y despoblado por el hombre! (Gilpin citado por Marzo,1989,51).

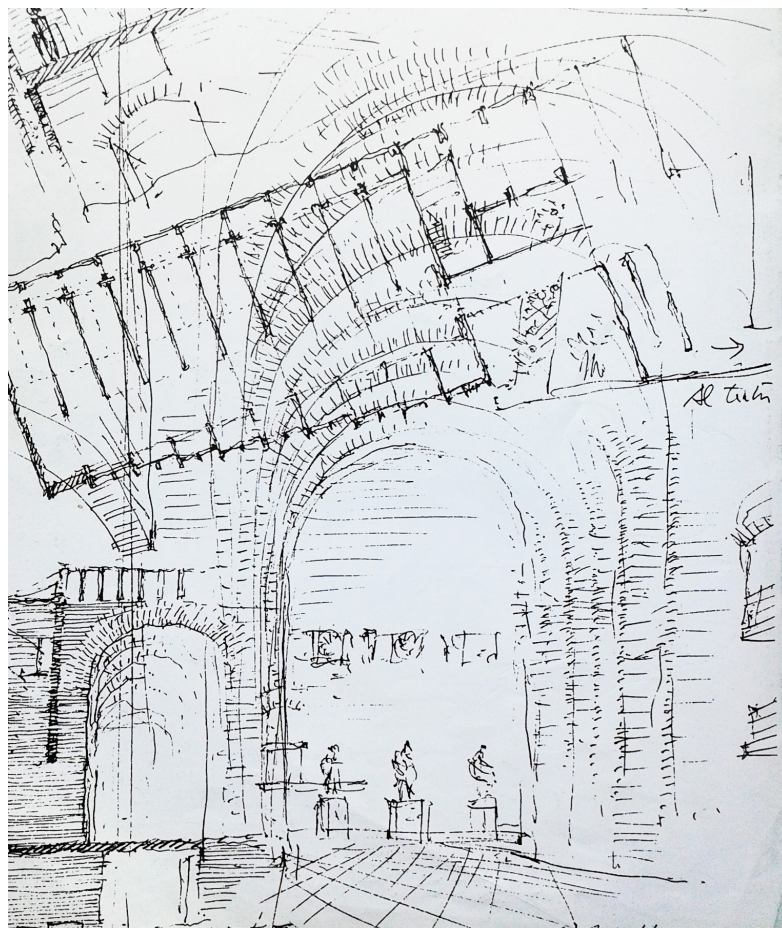
También en el siglo XIX escribía John Ruskin:

"La gloria de un edificio está en su edad, en esa sensación profunda de expresión de vigilancia grave, de simpatía misteriosa...que para nosotros se desprende de sus muros, largamente bañados por las olas rápidas de la humanidad. En su testimonio de durabilidad ante los hombres, en su contraste tranquilo con el carácter transitorio de las cosas, en la fuerza, que en medio de la marcha de las estaciones y del tiempo... conserva imperecedera la belleza de sus formas esculpidas, y une unos siglos olvidados con otros...En la pátina dorada de los años es donde hemos de buscar la verdadera luz, el color y el mérito de la arquitectura.

En arquitectura, esta belleza añadida y accidental resulta muy a menudo incompatible con la conservación del carácter original; es, por consiguiente, en su caducidad en donde se busca lo pintoresco; consiste, según parece, en las ruinas. Signos exteriores de gloria, con una fuerza más grande que la de los que pertenecen solamente a su belleza sensible". (Ruskin, 1849, 247-254)

Se reconoce aquí el carácter pintoresco inherente a las ruinas y la importancia de la fuerza que tiene su testimonio, el ser testigos de las civilizaciones y guardar en ellas memorias de las personas que las vivieron y también de las que ahora las observan. "Se convierte al lugar de las ruinas en un lugar de la melancolía. Una melancolía que no es resignación extrema a lo negativo, sino coexistencia, en una metáfora única, del deseo del pasado y de la conciencia de su extravío definitivo" (Pizza, 2012, 57).

También estas reflexiones llevan a plantearse cómo intervenir en ellas, cómo conservarlas de manera que no pierdan eso que las caracteriza, esa nostalgia de un mundo lejano al que debe darse continuidad pues es también presente y futuro. A esto se hará referencia a continuación con el estudio de las intervenciones de Rafael Moneo y Felipe Palomino.



I



II

CASOS PRÁCTICOS

MUSEO ROMANO DE MÉRIDA_RAFAEL MONEO_1985

Para situarnos inicialmente frente a la obra y poder empezar a entenderla e interpretarla, lo mejor es introducir las intenciones del propio arquitecto con respecto al museo:

“ Frente a un posible modo de entender el proyecto, que hubiera considerado las ruinas simplemente como objeto de contemplación de los visitantes, y queriendo realmente que el museo ofreciese algo de lo que había sido el mundo romano, pensé que tenía sentido que el nuevo edificio naciese, en lugar de saltando sobre las ruinas, mezclándose con ellas y haciendo que se entendiese como aquel que había sobrevivido a todos aquellos edificios que ahora encontrábamos en ese estado de ruinas pero que eran en realidad el palpito de una Mérida que había visto tantas cosas y que en los tiempos del Imperio Romano había alcanzado su mayoría de edad” (Moneo, hoy.es)

Con estas palabras el arquitecto deja claro que su actitud en esta intervención no busca crear un contenedor para lo museístico, en el que el soporte material que alberga las obras de arte es algo neutro en pleno servicio a lo expuesto. “La arquitectura contemporánea opta por mantener las ruinas intactas, construyendo una fábrica poderosa que salte sobre ellas valiéndose de grandes luces, usando las técnicas de las que hoy se disponen “ (Moneo, 2010, 105). El arquitecto más bien pretende crear un lenguaje de igualdad entre lo antiguo y lo nuevo, donde ambos se complementen.

En esta imagen (I) de unos de los croquis dibujados por Moneo del edificio central, se explica el proyecto y sus intenciones a nivel espacial, constructivo y material. Permite hacer una primera lectura de intenciones y conceptos que han dado lugar al proyecto.

Al encontrar superpuestas un esquema de planta primera y una perspectiva del espacio principal, se reconoce una mezcla de tipologías, una de las cuales busca responder a necesidades constructivas y programáticas, y otra a necesidades espaciales. Por un lado si nos centramos en la concepción espacial que nos presenta el dibujo, vemos como lo que se crea es una nave central de gran escala generada a través de arcos de medio punto, flanqueada en el lateral por otra nave de mismas proporciones y carácter formal, pero en menor escala. Inevitablemente ésto lleva a la mente imágenes de arquitectura romana puesto que este sistema de vacíos busca evocar la espacialidad de la basílica, no sólo por



su configuración espacial y formal sino también por su escala. Aquí el arquitecto pretende trasladar al visitante a la arquitectura propia que se desarrolló durante siglos en este solar: la arquitectura romana. Ésto parece una decisión acertada teniendo en cuenta que se trata de un museo y centro de investigación sobre la historia de esta civilización. De hecho nos encontramos ante restos y ruinas de acueductos, enterramientos, peristilos, cisternas y domus, pertenecientes a distintos períodos del Imperio. Se convierte la intervención en un lazo de unión contextual con toda esta historia que se exponen en el museo, creándose una atmósfera romana, una ilusión de lo que pudo ser.

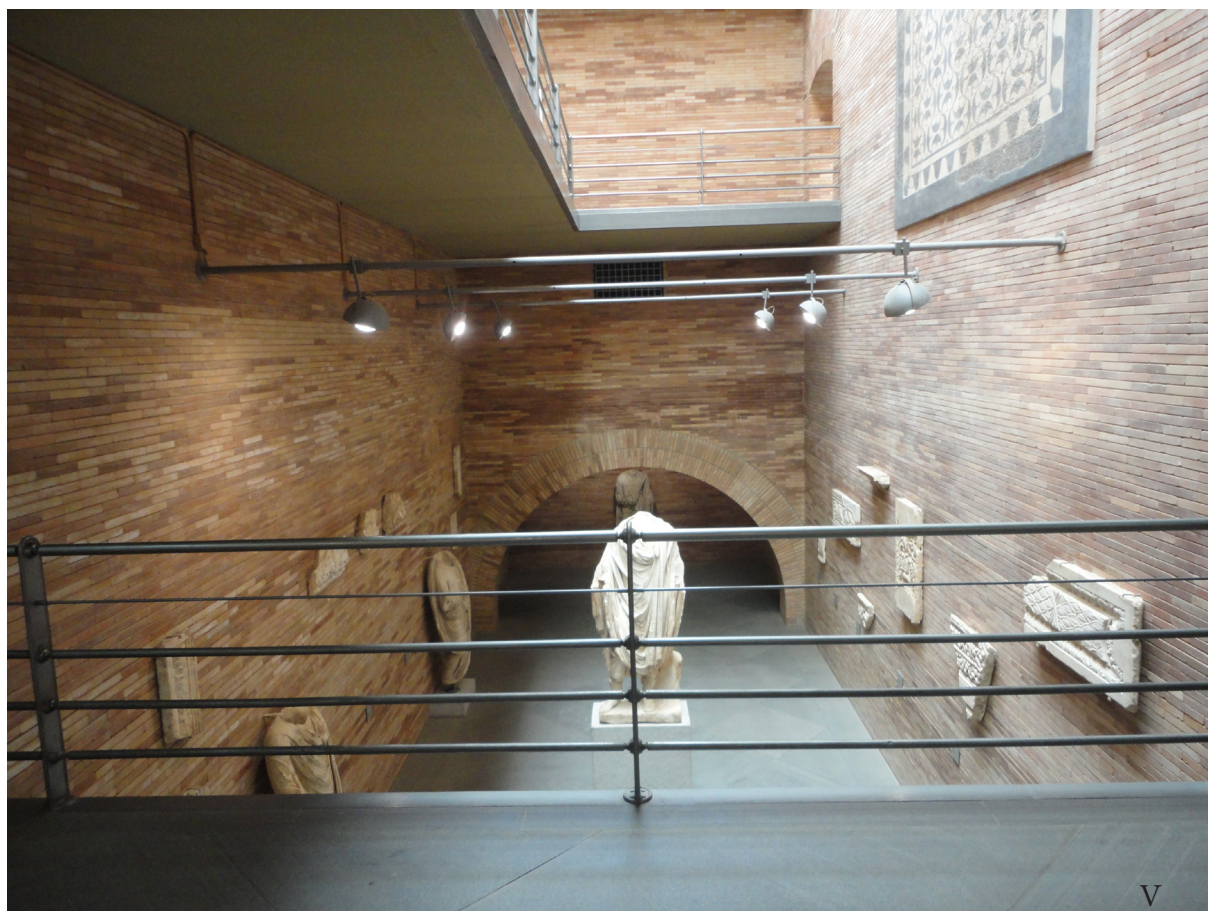
No obstante, a ésto se superpone el esquema compositivo, que lejos de imitar la composición muraria de la basílica romana a la que evoca el espacio, genera un esquema de naves yuxtapuestas, de atarazanas. Este esquema está claramente definido en el croquis de planta primera de la imagen por la sucesión de muros paralelos que configuran el edificio. Un total de diez naves que en este caso por la irregularidad del solar, presentan distintas dimensiones. Pero lo que rompe con este esquema tan definido, es la apertura espacial de los muros en uno de sus extremos, con el cual surge este espacio basilical de nave central que nos traslada a lo romano, pero que de tratarse realmente de algo de esa época tendría el régimen mural no perpendicular a sí misma sino paralelo, y sería un espacio central con naves simétricas laterales.⁴

Ésto genera una composición arquitectónica de contrastes. Como el mismo Moneo explica: "los mecanismos proyectuales con los que se intervino en Mérida están ligados a lo que fueron los intereses formales de los arquitectos en la primera mitad del siglo XX, teniendo así que recurrir a conceptos tales como la virtualidad y frontalidad, promenade architecturale y planta libre"(Moneo, 2010, 111). No se pretende crear arquitectura romana en el siglo XX, lo cual enlaza con el concepto de falso histórico visto en la introducción teórica, sino que mediante distintos recursos, algunos romanos otros no, sea posible reconocer el contexto histórico de donde nos encontramos sin perdernos de nuestra contemporaneidad.

Hasta ahora nos hemos referido al carácter más compositivo y espacial del proyecto, pero igual de importante es la materialidad del mismo, su carácter constructivo. Aunque en la imagen anterior se puede intuir por el trazo la materialidad de los muros, es en esta otra imagen(II) en la que toma total relevancia. De nuevo nos encontramos en la nave central del museo, espacio en el que se exponen los restos romanos de mayor escala y más representativos. Lo primero que capta la atención es la monumentalidad de



IV



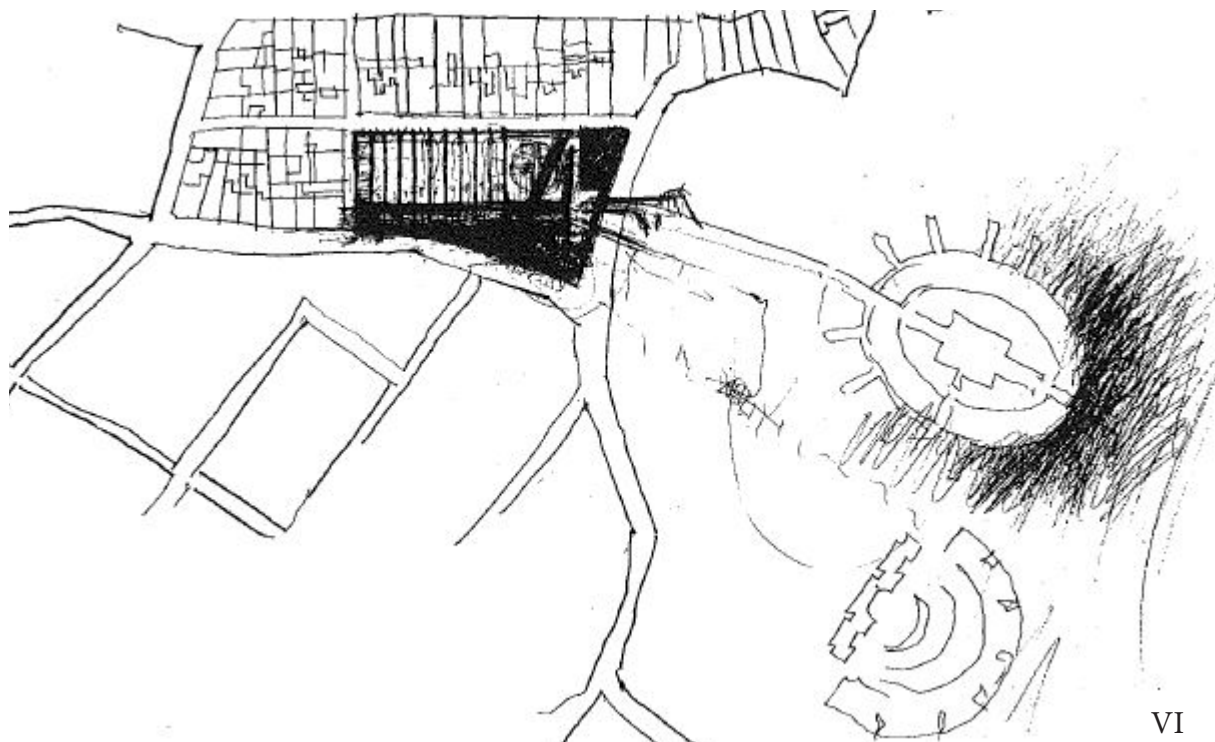
V

este espacio, por sus dimensiones así como por el ambiente que genera. Es un espacio de carácter uniforme en el que la textura y tonalidad del ladrillo se funden con el mármol de los elementos expuestos. Existe una armonía visual pero a su vez este ladrillo contrasta con el mármol, tanto en color como en textura, ayudando a resaltar los restos romanos. De nuevo se ve como a través de los materiales elegidos se genera un marco común entre lo nuevo y lo antiguo pero siempre reconociendo uno frente al otro.

Si entramos algo más en profundidad a comprender cómo se ha construido el edificio, vemos como la elección del ladrillo viene acompañada de una intención de rememorar la arquitectura romana, puesto que se trata de una estructura mixta en la que el ladrillo hace de encofrado del hormigón. Éste es un sistema constructivo romano, que se convierte en soporte formal de esta nueva arquitectura, aportando la pesadez propia de las antiguas construcciones y su materialidad. Así mismo, el ladrillo está aparejado de manera propiamente romana, en concreto el aparejo recibe el nombre de *opus testaceum*. Se sabe que este aparejo fue empleado en Mérida puesto que tenemos ejemplos de ello, como son algunos muros del templo de Diana.⁵ No obstante, se busca huir de la literalidad por lo que estos muros casi no presentan juntas, lo cual genera una gran diferencia con respecto a las juntas de mortero espesas romanas.

Frente a estas características de los planos verticales, debemos reconocer también el tratamiento de los planos horizontales, en esta imagen suelo y techo. Se puede observar como la intención cambia, aquí reconocemos superficies más lisas y puras que ceden protagonismo a los muros. No obstante, juegan un papel esencial ya que en ellos reconocemos aspectos que inmediatamente nos devuelven a la realidad, como son las grandes losas de granito gris como pavimento o los huecos cenitales a través de los cuales se ilumina la nave central. Huecos que nunca habrían existido de tratarse de arquitectura romana. Se podría decir que la estructura muraria traslada y da continuidad al mundo romano y que las superficies horizontales generan su contrapunto.

De nuevo la clara apreciación de contrastes, algo patente en la siguiente fotografía (III). Aquí nos encontramos en la nave central mirando hacia el mayor de los espacios laterales. En primer lugar muy brevemente, volver al análisis sobre la estructura formal de las atarazanas⁶ que considero es más reconocible en esta imagen. Se percibe la sucesión de las diversas naves y toman mayor protagonismo los huecos cenitales que enfatizan esta direccionalidad del proyecto. Ésto dota de contemporaneidad a la intervención de igual manera que lo hacen las galerías que recorren verticalmente esta nave lateral. La nueva



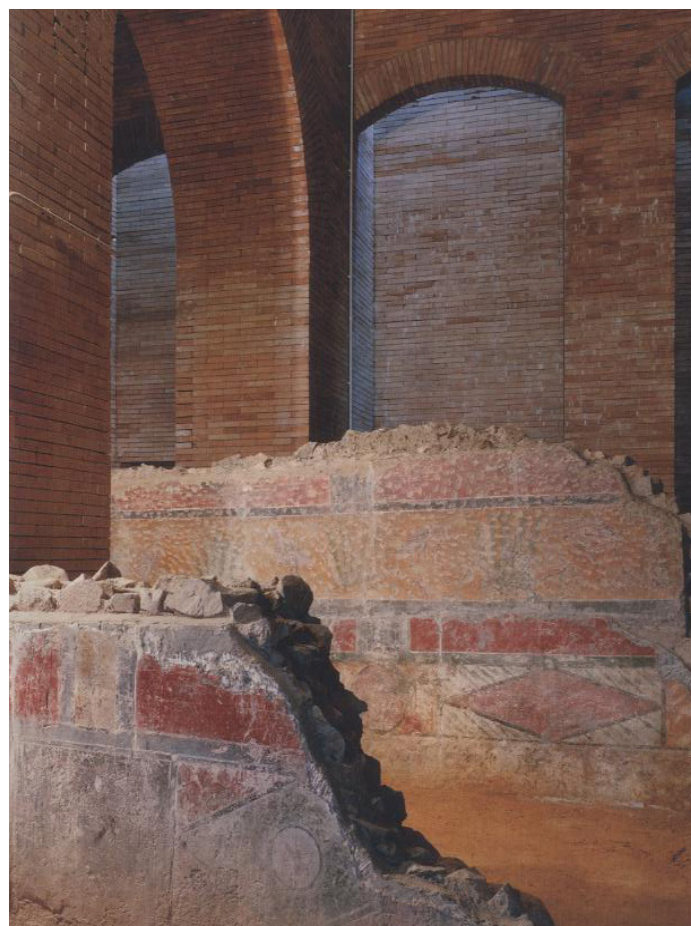
materialidad que se hace hueco entre la principal estructura muraria es clara muestra de la temporalidad de la intervención. Las pasarelas intersectan con los muros como un elemento que contrasta por su ligereza y por su materialidad contemporánea, incluso pareciendo de una intervención posterior (imagen IV). Destacar que los planos horizontales siguen dando preeminencia a los verticales por su ligereza y la transparencia espacial que permiten.

Ya entrando más en detalle empezamos a ver elementos claramente modernos como la luminaria, las señales de emergencia, los bancos, las vitrinas etc, que no rompen con la armonía compositiva, si algo hacen es enfatizarla (imagen V). Lo más llamativo en este sentido es la colocación de las luminarias, que no se han pretendido esconder o camuflar, sino que juegan su papel compositivo siguiendo la linealidad de la nave central y las galerías, reivindicando su rol como aportación de nuestro tiempo a lo que fue de otro. Podríamos decir que Moneo consigue la evocación en el espectador desde la distancia y la mirada global. No obstante, al mirar más en detalle se percibirán todos los elementos modernos mencionados. El espacio ofrece una atmósfera romana más que una realidad.

Es esta cierta jerarquía y sutileza la que posibilita que, aún ya reconociéndose claramente el carácter contemporáneo de la intervención, podamos los visitantes imbuirnos del mundo romano y que tanto el contenido como el contenedor se complementen y jueguen un papel de similar importancia, contando ambos una misma historia.

Hasta ahora se ha estado comentando el museo desde la planta a cota sobre rasante pero no se puede olvidar lo que podría incluso considerarse la parte más importante del mismo, la planta bajo el nivel del suelo. Aquí se encontraron las ruinas ya mencionadas, que se convirtieron en elementos esenciales del museo. En el siguiente croquis (VI) se puede observar el esquema del que nace la estructura muraria analizada anteriormente. Puede que fuese éste el punto de partida del proyecto ya que la disposición de los muros viene de una doble intención: dar continuidad a la ciudad contemporánea, acción propia de su temporalidad, y diferenciarse de las ruinas. Moneo no busca confundirse con los restos arqueológicos sino resaltarlos. De esta manera el arquitecto decide seguir la traza urbana actual siendo prolongación del parcelario, la cual no se corresponde con la originaria traza romana, que era oblicua, como podemos observar en la fotografía (VII). Se evita así una relación de servidumbre con las ruinas.⁷

Hay un claro contraste no sólo por la direccionalidad comentada entre lo antiguo y lo nuevo, sino también por la imagen romántica que surge de construir algo completo,



como es el museo, sobre algo incompleto. “Donde la nueva arquitectura acaba, es donde resurge la ruina, convirtiéndose en edificio de nuevo” (Humanes, 2002, 217). Ésto fomenta en el espectador la recreación mental, la tendencia a completar lo incompleto, evocando lo que pudo ser. Recuerda a los grabados de Piranesi en los que se puede observar como “el fragmento ha llegado hasta nosotros encastrado en otros edificios, formando parte descontextualizado de otras estructuras constructivas, enfatizando su posición aleatoria y explicando sus diferencias en el tiempo a través de la textura y de la interrupción del aparejo del muro” (Solá-Morales, 2004, 184). Se mantiene en la intervención el carácter de ruina de lo museístico, como mundo en la lejanía del tiempo que resurge aquí gracias a la atmósfera del museo, permitiendo la evocación y la memoria en la penumbra de un espacio arqueológico.

Aunque la escala, la materialidad y el carácter formal y constructivo siguen rememorando la arquitectura romana, lo nuevo se va haciendo sitio entre las ruinas dejando que éstas permanezcan donde han sido encontradas y donde llevan estando tantos siglos. Con ésto, aunque la intervención claramente no es algo movable ni temporal, ha decidido tener una actitud de respeto e inalterabilidad sobre el patrimonio que protege. Si algún día se eliminase esta intervención, las ruinas seguirían tal y como se encontraron, permaneciendo como lo han hecho antes y durante la intervención. Bajo la mirada crítica de la des-restauración, se podría considerar que en este caso concreto parece que la propuesta de Moneo está teniendo en cuenta los valores de legibilidad de las ruinas y continuidad histórica que defiende este ejercicio crítico deberían tener las intervenciones. De hecho, la aportación de Moneo no sólo permite leer las ruinas sino que permite una mejor comprensión y contextualización de las mismas mediante su arquitectura, la cual en este intento no deja de ser arquitectura de su tiempo.

Esta actitud de no manipulación de las ruinas y diferenciación fomenta la estratificación tan importante en la arqueología y en la arquitectura patrimonial. Se permite reconocer los diferentes estratos temporales que conforman el conjunto y en este caso concreto se establece una aproximación total del visitante a lo visitado. Esta operación museológica que nos permite circular entre las ruinas conociendo de forma cercana el documento heredado, no puede ser entendido de otra forma más que un gran acierto, puesto que la mayor finalidad de toda intervención sobre el patrimonio arquitectónico es no sólo conservar los restos, sino que éstos formen parte de la sociedad actual, tal y como lo formaron de las sociedades que lo concibieron. Siguiendo esta misma línea, a lo largo



X



XI

del recorrido se van dando pistas que ayudan a recrear lo que fueron las ruinas. Como se puede ver en las siguientes fotografías (VIII y IX) pequeños restos de mosaicos son incorporados en los muros y se disponen las columnas de manera que configuren los espacios perdidos.

De igual forma que en las plantas superiores, son los paramentos verticales y su repetición los que marcan el ritmo y el carácter de este espacio. Esta predominancia, si nos fijamos más allá de los elementos más llamativos, vemos que se consigue por la elección de un techo liso y claro, manteniendo la atención del espectador en el suelo que es donde están los restos. Este suelo además se ha decidido que sea de tierra compacta y arena, incluyendo los espacios de circulación. Esto hace que de nuevo se funda la nueva intervención con lo romano y realza el carácter de espacio arqueológico que tiene esta planta del museo, fotografía(X).

Por último mencionar que a diferencia de las plantas superiores donde elementos más contemporáneos juegan un papel importante compositivamente, en este espacio Moneo da un papel más discreto a los mismos. Como se ve en las fotografías el único material presente es el ladrillo y sólo se incorporan elementos nuevos para la iluminación que sea necesaria. En cualquier caso, ésta pasa a estar localizada muy cercana al suelo y adosada a los muros buscando la mayor discreción posible y fomentando la atmósfera más bien oscura que relacionamos con los espacios arqueológicos.

Conforme vamos hacia el exterior del edificio empezamos a redescubrirlo en claves de arquitectura contemporánea que no son apreciables desde el interior. Primero haciendo un primer zoom hacia el exterior, resaltar el que es probablemente el gesto más moderno del edificio: la pasarela que une los dos volúmenes. La razón por la que surgen estas dos piezas es por la existencia de la calzada romana que divide el solar y que Moneo, al igual que con las ruinas, decide dejar intacta y en este caso al exterior. De esta manera hace una pequeña muestra al viandante de lo que se enseña dentro y mantiene el carácter exterior que originalmente tenía este resto arqueológico. La arquitectura nueva vuela sobre lo antiguo dejándolo intacto. Además, se trata de un elemento que resalta frente a los dos volúmenes por su materialidad metálica y su ligereza (imagen XI).

Las últimas fotografías (XII y XIII) que se van a analizar son unas del exterior del edificio en las que se aprecia la volumetría general del conjunto y se observa la fachada principal del proyecto. En sí el conjunto volumétrico que presenta el museo destaca por su pureza y limpieza, rasgos propios de la arquitectura del movimiento moderno. Las fa-



XII



XIII

chadas aunque dejan ver la razón geométrica del interior esconden la expresión de su espacio. Reconocemos la estructura muraria por los contrafuertes que se suceden a lo largo de la fachada, que hacen evidente uno de los principios en los que se basa la arquitectura romana: la solidez de las fábricas. Junto a este volumen más industrial se encuentra el volumen administrativo, de talleres etc que presenta un carácter casi doméstico. En este cuerpo resalta la fachada de la entrada al museo que se diferencia del resto es su composición convirtiéndose como en una portada que anuncia lo que es el edificio. Es sólo aquí donde encontramos elementos que nos recuerdan a la arquitectura romana: el dintel de mármol, el arco de medio punto y el nicho en el que se sitúa una estatua. Una primera forma de aproximar al visitante al contexto de lo que se dispone a visitar.

Conclusiones:

Esta intervención sobre patrimonio consiste en un guiño constante a la arquitectura romana que permite reconocer lo que ésta fue y es para la comunidad emeritense, y por consiguiente para la comunidad española. Este reconocimiento saca a la luz los valores heredados de nuestros antepasados y de la que fue una de las ciudades más importantes del Imperio Romano desde el siglo I.

Además Moneo hace su propia interpretación de la arquitectura romana, mezclando tipologías diversas en el interés del proyecto, siendo éste un elemento que busca posibilitar el conocimiento y la lectura de estos restos arqueológicos. "Busca hacer que se recomponga el pasado, y eso sólo será posible cuando el pasado esté contenido en el presente, cuando seamos capaces de "presentar" el pasado" (Humanes, 2002, 219). Moneo recompone el mundo romano desde su contemporaneidad con signos e imágenes que despiertan la memoria del espectador. No obstante, lo hace desde la no coincidencia: el encuentro diferenciado y contrastado.

Se trata de una intervención totalmente particular para este caso en concreto, una intervención para este complejo de restos arqueológicos, para la Mérida romana y la Mérida actual.

Tal y como está concebido el museo se fomenta la continuidad histórica del solar y la arquitectura que se realiza en él. Se suman estratos temporales que conforman el documento histórico, del cual la obra de Moneo ya forma parte.



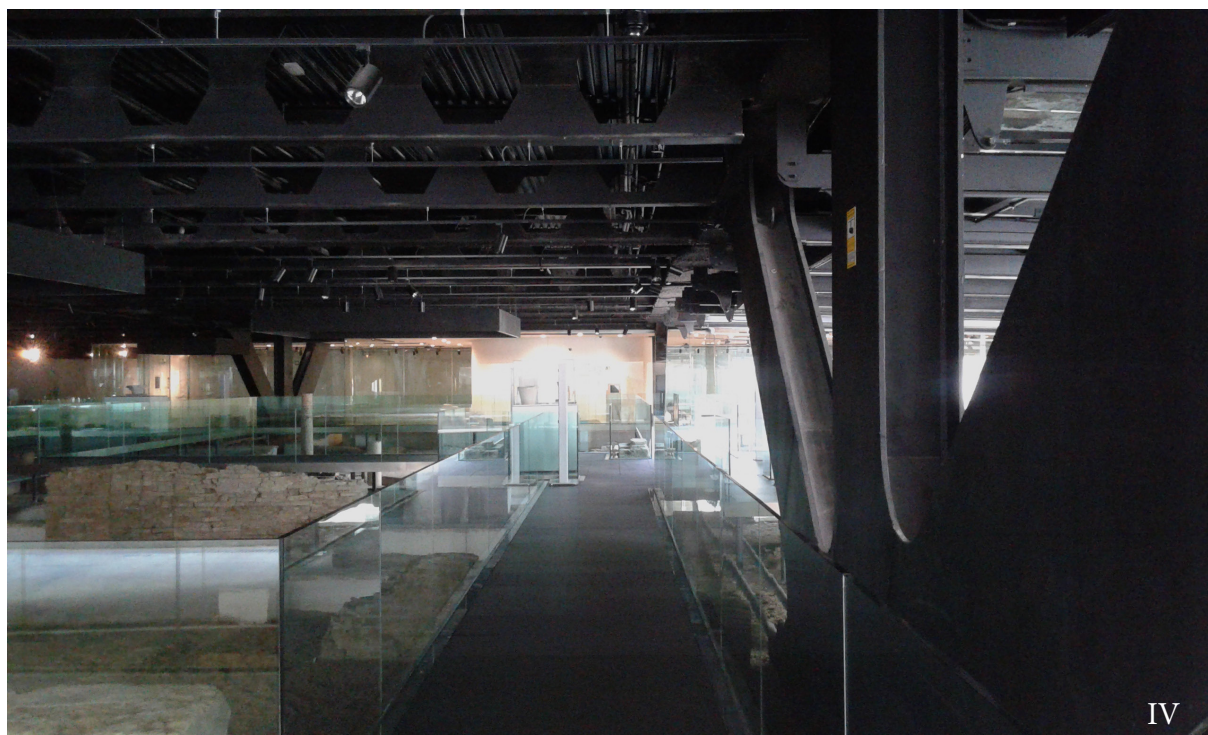
ANTIQUARIUM DE SEVILLA, FELIPE PALOMINO, 2011

De igual manera que empezamos el caso anterior con las intenciones del arquitecto, se va a presentar cuáles fueron los conceptos e intenciones que dieron como resultado esta intervención. En primer lugar el proyecto del Antiquarium estuvo condicionado por el proyecto de Metopol Parasol por lo que hubo que ajustarse a las posibilidades que éste permitía al estar sobre las ruinas arqueológicas. Partiendo de esta premisa:

"En el mar, si miramos a nuestro alrededor, solo podemos ver hasta una cierta distancia. A partir de ahí sabemos que hay más, pero no lo podemos ver. Esa es la sensación que queremos que sientan los visitantes. Estar dentro de la ruina y sentir que no existen los límites. Queremos construir un contenedor en el cual uno pierda la sensación de estar contenido, una pecera sin límites... La estrategia nos lleva a generar un nuevo espacio dentro del contenedor existente, el cual, como si fuese una burbuja, existiese dentro del otro... El concepto del proyecto consiste en crear una membrana que envuelva la ruina y cualifique el espacio que la contiene. La membrana tiene la propiedad de modificar nuestra percepción de la ruina... En el interior del contenedor está la ruina. La ruina contuvo un espacio y nosotros creamos un nuevo espacio sobre la ruina." (Palomino, felipepalomino.com)

Como dice el arquitecto el proyecto se entiende como un contenedor, estableciendo entonces una diferencia entre sí mismo y lo contenido. Además este contenedor es una membrana que busca dar infinitud al espacio, se trata de una intervención que al menos a priori parece centrarse más en el espacio que la nueva arquitectura va a generar en sí misma, que en el espacio que va a generar junto con las ruinas.

En estas dos primeras fotografías (I y II) se puede ver la envolvente, la parte del contenedor que delimita el espacio arqueológico con la entrada al Antiquarium. Aquí ya se empieza a ver que el proyecto parece consistir en una operación de contraste, en la que la contemporaneidad envuelve lo antiguo. El arquitecto habla de un contenedor burbuja que parece materializarse gracias a los paños de vidrio, el cual bien es cierto, al ser traslúcido da continuidad visual al espacio. No obstante, esta continuidad sólo parece aumentar el espacio en sí, pero no aporta continuidad a la ruina con la intención de insinuar "que puede haber más" como dice el arquitecto, sino que se convierte en un límite muy claro y dinámico entre el interior y el exterior. Incluso la sensación que produce desde el exterior,



IV



V

algo percibible en la imagen (I), es de estar las ruinas encerradas en la envolvente como si se tratase de una gigantesca vitrina dentro de Metropol Parasol.

En la siguientes fotografía (III y IV) se puede uno hacer una idea del espacio en cuestión. Se trata de una gran superficie de restos arqueológicos en una sola planta sobre la que el proyecto de Palomino llega y se apoya puntualmente sobre la misma cota que las ruinas. Este apoyo es el único punto en común entre la nueva arquitectura y las ruinas, ya que como se citó antes: "nosotros creamos un nuevo espacio sobre la ruina". Claramente se crea un espacio nuevo; nuevo y diferenciado de las ruinas.

" Dialogamos con los espacios que la ruina contuvo. La ruina ya no sólo se entiende como algo estático que se visualiza desde la distancia, sino que adquiere vida propia, enseñándonos los espacios que un día contuvo."

(Palomino, felipepalomino.com)

Se busca un diálogo con la intervención pero parece que ésta finalmente genera tres planos bien distintos: el plano de los restos, el plano del recorrido y el plano del techo, el cual baja en ciertos puntos, los soportes, para apoyar en el suelo. Podría entenderse como el estrato contemporáneo sobre el estrato romano, pero al ser una intervención en la que éstos están simplemente superpuestos, no se produce una continuidad legible y de vida de lo antiguo a través de lo moderno. De hecho la operación más que devolverle vida propia a los restos, parece haberlos momificado definitivamente, parcelando entre perímetros acristalados la historia. Por todo esto la evocación de lo romano, de lo que es la vida de la parcela sobre la que nos encontramos, no se hace realmente posible.

No se busca homogeneizar el ambiente del solar sino que al desarrollarse el proyecto en una cierta competición con los restos, toma tal impacto visual que posiblemente distrae al espectador y fragmenta la composición de conjunto del espacio arqueológico. Este contraste no sólo es a nivel arquitectónico (grandes luces, elementos portantes de enormes dimensiones) y compositivo, sino también material en cuanto al empleo de vidrio y metal fundamentalmente. Contrastan fuertemente en textura y color con lo romano, haciendo que tengan mucho protagonismo.

En la siguiente fotografía (V) se apreciaba especialmente que la intervención sobrevuela las ruinas, observándolas desde cierta distancia. Ésto es otra forma de entender las relaciones entre la intervención y el patrimonio con respecto a la obra de Moneo. Aquí la nueva arquitectura se superpone a las ruinas. Cuando se producen encuentros físicos, frente a la clara intención de no alterar las ruinas al tener una pasarela que sobrevuela, el



VI



VII

concepto de inalterabilidad se pierde. Se rompe lo romano para encajar la nueva estructura incluso pareciendo que ciertas ruinas han quedado como algo residual (imagen VI).

Volviendo a las dos fotografías anteriores se tiene perspectiva de lo que el visitante observa, de las sensaciones que produce el espacio, algo que es básico para el arquitecto: "Lo importante de la arquitectura es la sensación que produce en las personas mediante los espacios que la definen" (Palomino, felipepalomino.com). Al reflexionar sobre estas sensaciones lo primero que viene a la mente es que estamos en un espacio que reivindica su temporalidad y que en su recorrido enseña cierta historia desde la distancia, sin querer tocarla o mezclarse con ella. Es una operación museística en la que frente a su potencialidad visual, reclama también transparencia para obtener continuidad. Aparentemente la solución más idónea es el vidrio, aquí utilizado, pero finalmente parece que al ser tantos planos acristalados éstos se superponen y se reflejan de manera que realmente no se consigue la fluidez buscada. Se genera una atmósfera contemporánea por todo lo comentado hasta ahora, la cual aparece sobre la atmósfera romana, dejándola en cierta manera reducida.

También en esta imagen (V) se puede ver la direccionalidad que toma el recorrido de la plataforma. Frente a la organicidad de la geometría curva de los planos de vidrio de la entrada, la traza de la plataforma decide seguir la traza ortogonal que presentan las ruinas, superponiéndose a éstas en un plano a mayor altura. Las trazas son iguales intencionadamente y el arquitecto busca la diferenciación en los distintos planos mediante los materiales y el lenguaje arquitectónico. Se podría plantear cómo hubiese sido si la plataforma siguiese otra geometría en vez de ir por encima paralelamente siguiendo sus huellas.⁸

Otro aspecto de gran importancia en esta intervención es el proyecto lumínico. Se trata de un espacio que al haberse encontrado una vez estaba diseñado el proyecto Metropol Parasol, no contaba con iluminación natural más que en el frente del acceso.

"diseñamos dos tipos de iluminaciones: Iluminación de los espacios arquitectónicos – iluminación de los restos. Como hemos ido describiendo se ha diseñado una iluminación muy intencionada para la arquitectura del Antiquarium, con la intención de que la propia arquitectura desprenda luz, en este caso artificial, y produzca determinadas sensaciones e ilumine lo suficiente para movernos por los espacios del Antiquarium. Por otro lado tenemos la iluminación de los restos que se diseña de forma flexi-



VIII



IX

ble para adecuarla a las diferentes estrategias de iluminación de los restos."

(Palomino, felipepalomino.com)

En estas imágenes (VII y VIII) se puede apreciar estos dos tipos de iluminación. Por un lado, la de la nueva arquitectura se hace desde el suelo, iluminando el recorrido. Por otro, las ruinas son iluminadas desde el techo, con focos puntuales y con anillos lumínicos en algunas superficies concretas. Con respecto a la iluminación lineal de la nueva arquitectura, ésta potencia la fuerza que ya tiene la pasarela. El proyecto lumínico de las ruinas, genera cierto claro-oscuro que resulta interesante al fomentar la sensación de espacio arqueológico. No obstante, debido a la cercanía entre los planos de suelo y techo, los focos se hacen demasiado visibles y los anillos vuelven a dar la sensación de vitrinas al acotar también en el plano superior perímetros parciales de ruinas. De nuevo se vuelven a distanciar las intervenciones con respecto a la nueva arquitectura y la ya existente. También hay que resaltar la iluminación de los planos que limitan el espacio, los cuales son cerramientos de U-Glass que quedan iluminados por detrás con luces difuminadas de distintos colores con la intención de diluir el límite, fotografía (IX). Es cuestionable que esta intención llegue a conseguirse, puesto que genera un especial protagonismo y la atmósfera queda completamente condicionada por este efecto de luces. Las ruinas entran a formar parte de otro mundo casi de fantasía moderna.

Por último se va a tratar algunos aspectos del proyecto museístico. Ocurre de la misma manera que hasta hora: todo gesto de la intervención nueva resalta en el espacio arqueológico. Muestra de esto son los paneles informativos, que frente a la intención de los pretilos de vidrio de transparencia, se levantan macizos y de importante altura sobre la plataforma, fotografía (X). De igual manera uno de los mosaicos recuperados se decide exponer en un panel vertical. De nuevo el color y la textura del soporte generan tal contraste que no fomentan la recreación imaginativa por parte del espectador de cómo se debió percibir originalmente el mosaico, vuelve a quedar momificado(imagen XI).

Conclusiones:

Se trata también de un proyecto de contrastes, pero en vez de contrastes sutiles que en su encuentro con las ruinas las potencien, fomenten y continuen su legibilidad, considero nos encontramos con una intervención sobre patrimonio en la que el arquitecto busca sobre todo una demostración de la potencialidad de la arquitectura y las tecnologías actuales.



Se habló en la introducción de la importancia de mantener los valores que los restos nos cuenten, darles actualidad y acercarlos a la sociedad, pero de manera que no se pierda la esencia entre las nuevas intervenciones. Deberían éstas ayudar a evocar el pasado para hacerlo parte del presente y futuro, huellas “atemporales” de la historia.

También se ha hablado de cómo lo nuevo debe convertirse en un estrato más del monumento en cuestión. En cambio en esta obra el arquitecto ha realizado un diseño en el que bien podría haber sido otra cosa lo que se encontrara debajo, por lo que la fusión entre tiempos contando una misma historia no se produce.

Podríamos decir que falta cierta concienciación y valoración del contexto en el que nos encontramos, a favor de una forma de ver la arquitectura como objetos llamativos, como espacios que generen sensaciones en sí mismos y no tanto en su relación espacial y material con el entorno. Esto parece seguir la línea de Metropol Parasol, donde se llevó esto a una escala mucho mayor y más extrema (imagen XII).

COMPARATIVA Y CONCLUSIONES FINALES

Claramente se trata de dos intervenciones sobre un patrimonio arqueológico bien distintas. La diferencia de años, en concreto 25, tiene que ver al respecto. No obstante, aunque las soluciones hubiesen dado distintas respuestas de acuerdo a su temporalidad, la mayor causa de la diferencia viene de los conceptos y de la actitud con la que el arquitecto se enfrenta al patrimonio: las distintas interpretaciones que se han hecho de las ruinas.

Volviendo a los conceptos vistos en la introducción teórica, la intervención en Mérida en su composición y materialidad fomenta la evocación y memoria de los restos. Se hace vivo lo antiguo a través del proyecto contemporáneo. No ocurre lo mismo en el Antiquarium, donde la contemporaneidad llega momificar las ruinas convirtiéndolas en meros objetos de observación.

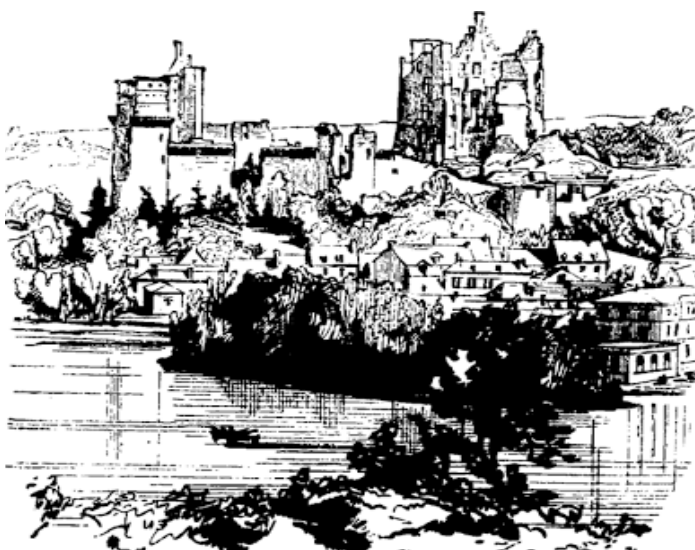
La legibilidad de la arquitectura e historia desarrollada durante siglos en la parcela es algo conseguido en el caso del museo de Moneo, no así en la intervención de Palomino. Moneo interviene dentro de un mismo lenguaje contextual a través de concepciones arquitectónicas de su tiempo, que hacen que la obra nueva continúe lo contado por lo antiguo, potenciándolo. En el Antiquarium, así como en Metropol Parasol, parece no tenerse en cuenta el contexto en el que se inserta, con lo cual la legibilidad de los restos no se posibilita mediante la nueva arquitectura, sino que más bien ésta se convierte en una mera cobertura. El que se fomente la lectura del patrimonio es lo que posibilita las diversas interpretaciones del mismo, enriqueciéndolo y permitiéndole su continuidad al futuro.

Por otro lado, ambas son obras que reclaman su temporalidad. La diferencia consiste en una temporalidad que busca fluir en un mismo hilo conductor con el patrimonio, museo romano de Mérida, y otra temporalidad que busca resaltar por sí misma en contraste con lo antiguo. El primero genera una atmósfera romana dentro de una intervención de su tiempo, y la segunda genera una atmósfera contemporánea en la que se encuentran algunos restos arqueológicos.

Finalmente, se podría decir que la obra de Moneo hace una mejor transmisión de los valores históricos, culturales etc a la población, que es lo que realmente hace importante el patrimonio. Queda patente la importancia de unas acertadas intervenciones sobre el mismo en cuanto al legado que protegen y continúan, y por tanto, la importancia de las reflexiones actuales con respecto a la presente y futura actitud frente a la restauración.

NOTAS

(1) El falso hitórico se refiere al resultado de intervenciones que lejos de entender el patrimonio como suma temporal, consideran que hay un tiempo originario y verdadero del edificio. Consecuentemente, sólo las huellas de ese tiempo son las que merecen ser conservadas y todo lo demás son añadidos que no han hecho más que dañar el original. El mayor exponente de esta filosofía es Violet le Duc, quién pretende revivir el pasado en todo su esplendor perdido a partir de arquetipos basados en referencias reales de archivos del edificio en cuestión, pero también y en mayor medida a partir del modelo ideal ideado por el propio arquitecto. Ejemplo de esto es la intervención del Castillo de Pierrefond (1857-1879) a la que A. Capitel se refiere como un modelo ideal que pierde su naturaleza real como cuestión histórica: "Al restaurar, el estilo perfecto impedía vislumbrar la Historia misma, destruyéndola para materializar el ideal maltratado, y proponiendo un mito que sustituye la arquitectura perfecta no nacida". (Soraluce, 2006-2007,261-263) .



Imágenes antes y después de la restauración.
([http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/10\(257-278\)JoseRSoraluce.pdf](http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/10(257-278)JoseRSoraluce.pdf))

(2) Resultado de la des-restauración de Madona col bambino, en la que se pierde la obra en la búsqueda de un original.

Hernández, A. (2006), " La des-restauración como deconstrucción del monumento. Reflexiones en torno al origen e historia del concepto", *Actas de la III Bienal de Restauración Monumental: sobre la des-Restauración*, pp.82



(3) Pinturas y grabados de ruinas.



Imagen izq:

"El soñador", Caspar David Friedrich, 1835
(https://es.wikipedia.org/wiki/El_so%C3%B1ador)

Imagen inferior:

"Abadía entre robles", Caspar David Friedrich, 1809-1810 (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Abbey_in_the_Oakwood)

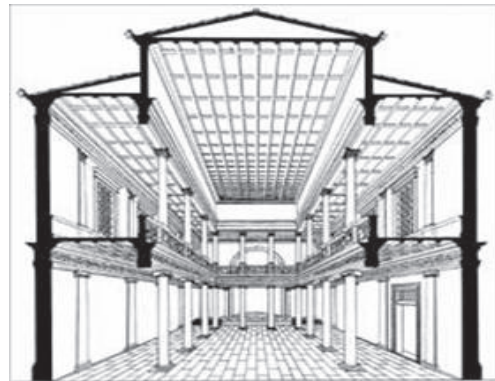
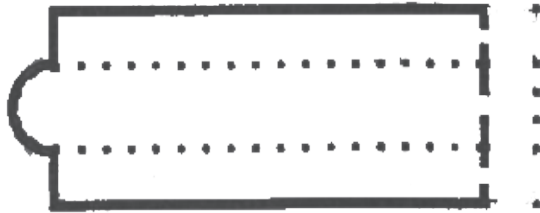




Imagen izq:
Grabados del artista Giovanni Battista Piranesi de su obra de más de 200 grabados “Le Antichità Romane”, 1756

(4) Esquema tipo de las Basílicas romanas.

(http://rivasdocente.blogspot.com.es/2015/04/iniciarse-en-la-arquitectura_25.html)



(5) Opus Testaceum: (Pizzo, 2010, 147-174)



Ejemplo de aparejo romano “opus testaceum”



Zona Suroeste del estanque oriental del Templo de Diana, Mérida. (Pizzo, 2010, 152)

(6) Esta comparativa hace referencia a la estructura de las atarazanas, construcciones para la reparación de barcos formadas por la yuxtaposición de naves longitudinales. Establece un ritmo de espacios alargados con los pórticos portantes también en la dirección longitudinal, siendo esta estructura compositiva a la que hace referencia Moneo en el museo. En este caso se muestran como ejemplo las atarazanas de Sevilla, donde reconocemos esta direccionalidad, espacialidad e incluso materialidad.



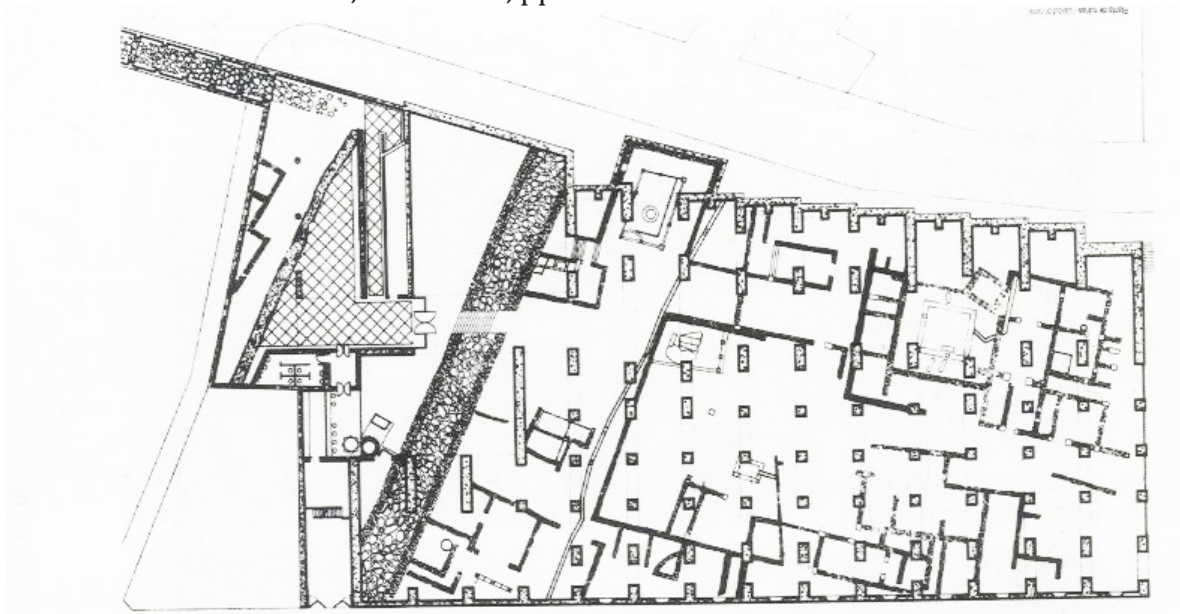
Machuca, F (2009), blog en abcdesevilla.es



<http://www.minube.com/fotos/rincon/925271>

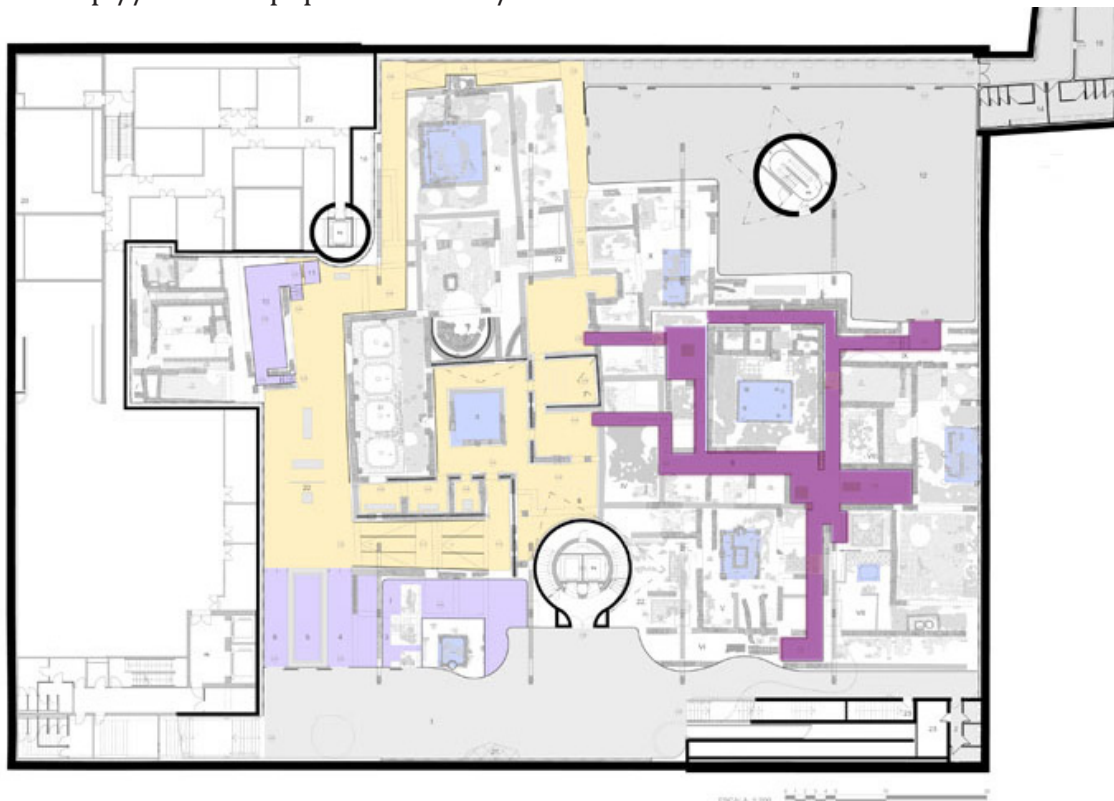
(7) Planta baja del proyecto, donde se encuentran las ruinas.

Suzuki, H., (2004), "Museo de arte romano de Mérida", *El Croquis: Rafael Mo-
neo 1967-2004*, 20+64+98, pp.180



(8) Planta del proyecto.

<http://www.felipepalomino.com/obra>



ÍNDICE DE IMÁGENES

Museo Romano de Mérida:

- I. Suzuki, H., (2004), "Museo de arte romano de Mérida", *El Croquis: Rafael Moneo 1967-2004*, 20+64+98, pp.172
- II. Suzuki, H., (2004), "Museo de arte romano de Mérida", *El Croquis: Rafael Moneo 1967-2004*, 20+64+98, pp.173
- III. Suzuki, H., (2004), "Museo de arte romano de Mérida", *El Croquis: Rafael Moneo 1967-2004*, 20+64+98, pp.176-177
- IV. Alonso, Clara (2015)
- V. Alonso, Clara (2015)
- VI. Moran, M. (2010), "Museo Nacional de Arte Romano", *Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras*, Gustavo Gili SL, Barcelona, pp. 106
- VII. Alonso, Clara (2015)
- VIII. Alonso, Clara (2015)
- IX. Moran, M. (2010), "Museo Nacional de Arte Romano", *Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras*, Gustavo Gili SL, Barcelona, pp. 24
- X. Alonso, Clara (2015)
- XI. Moran, M. (2010), "Museo Nacional de Arte Romano", *Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras*, Gustavo Gili SL, Barcelona, pp. 24
- XII. Moran, M. (2010), "Museo Nacional de Arte Romano", *Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras*, Gustavo Gili SL, Barcelona, pp. 119
- XIII. Moran, M. (2010), "Museo Nacional de Arte Romano", *Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras*, Gustavo Gili SL, Barcelona, pp. 19

Antiquarium de Sevilla:

- | | |
|--|---|
| I. Alonso, Clara (2015) | VIII. http://www.felipepalomino.com/obra |
| II. Alonso, Clara (2015) | |
| III. Alonso, Clara (2015) | IX. http://www.felipepalomino.com/obra |
| IV. Alonso, Clara (2015) | |
| V. Alonso, Clara (2015) | X. Alonso, Clara (2015) |
| VI. Alonso, Clara (2015) | XI. Alonso, Clara (2015) |
| VII. http://www.felipepalomino.com/obra | XII. Alonso, Clara (2015) |

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- _Casares, R. *et al*, (2006), *Actas de la III Bienal de Restauración Monumental: sobre la des-Restauración*, Sevilla, Junta de Andalucía.Consejería de cultura.Academia del Partal.
- _Cuesta Abad, J.M. (2004), "Remembranza" , *Juego de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Abada, Madrid, pp. 10-37
- _Moneo, R (2010), "Museo Nacional de Arte Romano", *Rafael Moneo.Apuntes sobre 21 obras*, Gustavo Gili SL, Barcelona, pp. 103-134
- _Ruskin, J (1964), "Lámparas del recuerdo", *Las siete lámparas de la arquitectura*, Aguilar, Pamplona, pp. 233-266.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

- _Agudo Torrico, J. (2012), "El tiempo de las identidades híbridas", *PH 29:Temporalidades contemporáneas: incluido el pasado en el presente*, 29, pp. 41-51.
- _Basile, G. (2004), "Restauración e interdisciplinariedad", *PH 50:Restauración democrática*, 50, pp. 40-43.
- _Beriaín Razquin, J. (2012), "Desaceleración social y elogio de la lentitud", *PH 29:Temporalidades contemporáneas: incluido el pasado en el presente*, 29, pp. 33-37.
- _Caballero Zoreda, L. (2009), "Edificio Histórico y Arqueología: uncompromiso entre exigencias,responsabilidad y formación", *Arqueología de la Arquitectura*, 6, pp. 11-19.
- _Cristinelli, G. (2004), "Fundamentos, fines y ámbitos de la intervención para la conservación en la Carta de Cracovia", *PH 50:Restauración democrática*, 50, pp. 58-65.
- _García-Casarola, M, (2012), "Mobilis in mobili: moviendo el tiempo pasado", *PH 29:Temporalidades contemporáneas: incluido el pasado en el presente*, 29, pp. 91-101.
- _Levene,R., Márquez, F., (2004), "Museo de arte romano de Mérida", *El Croquis: Rafael Moneo 1967-2004*, 20+64+98, pp.154-187
- _Lasagabáster Gómez, J.I (2004), "La restauración democrática: principios, metodología y aplicaciones", *PH 50:Restauración democrática*, 50, pp. 45-55.
- _Marzo, J.L (1989), "La ruina o la estética del tiempo", *Universitas*, no.2-3, 1989
- Perea, A., (2012)"Construir el tiempo",*PH 29:Temporalidades contemporáneas: incluido el*

pasado en el presente, 29, pp. 80-85.

_Pérez Humanes, M., "El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida o la reinención del reliquiario", *Historia y Teoría de la Arquitectura*, 2-3, pp. 201-235.

_Pizza, A. (2012), "El patrimonio histórico entre el tiempo de las ruinas y las ruinas del tiempo", *PH 29:Temporalidades contemporáneas: incluido el pasado en el presente*, 29, pp. 55-63.

Pizzo, A. (2010), " El OPUS TESTACEUM en la arquitectura pública de AUGUSTA EMERITA", *Archivo Español de Arqueología*, 83, pg 147-174

_Piazzini, C.E (2012), "Arqueología: una máquina del tiempo para una prehistoria del presente", *PH 29:Temporalidades contemporáneas: incluido el pasado en el presente*, 29, pp. 67-77.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

_Capitel, A., "Notas sobre la composición del Museo Nacional de Arte Romano"
http://oa.upm.es/4435/2/CAPITEL_ART_1984_01A.pdf (28/05/2015)

_Cereceda, M.L, "De la ruina a la Arquitectura"
<http://web.ua.es/es/protocolo/documentos/eventos/apertura-curso/apertura-1314/leccion-inaugural-impartida-en-el-acto-de-apertura-de-curso-2013-14.pdf>
(19/06/2015)

_Gabás, R. y Escuero, J.A, "El concepto del tiempo. Martin Heidegger"
<http://190.186.233.212/filebiblioteca/Ciencias%20Sociales/Martin%20Heidegger%20-%20El%20Concepto%20de%20Tiempo.pdf> (15/03/2015)

_Soraluze, J.R, "La transformación romántica de la arquitectura militar"
[http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/10\(257-278\)JoseRSoraluze.pdf](http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/10(257-278)JoseRSoraluze.pdf)

_Vieira de Andrade, N., "La ruina como monumento y su valoración por la arquitectura contemporánea"

http://www.todopatrimonio.com/pdf/cicop2010/132_Actas_Cicop2010.pdf
(18/06/2015)

ARTICULO MUSEO MERIDA

[_http://www.aq.upm.es/Departamentos/Composicion/webcompo/Introduccion/GrupoB/2014/Textos-E15.pdf](http://www.aq.upm.es/Departamentos/Composicion/webcompo/Introduccion/GrupoB/2014/Textos-E15.pdf)

[_http://www.arqtistic.com/projects/entry/?n=51](http://www.arqtistic.com/projects/entry/?n=51)

[_http://museoarteromano.mcu.es/el_edificio.html](http://museoarteromano.mcu.es/el_edificio.html)

[_http://perso.wanadoo.es/fccmerida/pagina_n26.htm](http://perso.wanadoo.es/fccmerida/pagina_n26.htm)

[_http://www.hoy.es/v/20110920/sociedad/museo-romano-merida-para-20110920.html#](http://www.hoy.es/v/20110920/sociedad/museo-romano-merida-para-20110920.html#)

[_http://rafaelmoneo.educabarrie.org/2014/02/museo-nacional-de-arte-romano-merida/](http://rafaelmoneo.educabarrie.org/2014/02/museo-nacional-de-arte-romano-merida/)

[_http://hasxx.blogspot.com.es/2014/03/museo-nacional-de-arte-romano-de-merida.html](http://hasxx.blogspot.com.es/2014/03/museo-nacional-de-arte-romano-de-merida.html)

[_http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC3_004_Arbaiza%20S.pdf](http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC3_004_Arbaiza%20S.pdf)

[_http://spa.archinform.net/projekte/1788.htm](http://spa.archinform.net/projekte/1788.htm)

[_http://www.bienalesdearquitectura.es/index.php/es/proyecto?obra=01BE-05](http://www.bienalesdearquitectura.es/index.php/es/proyecto?obra=01BE-05)

[_http://tom-historiadelarte.blogspot.com.es/2007/05/la-arquitectura-del-siglo-xx.html](http://tom-historiadelarte.blogspot.com.es/2007/05/la-arquitectura-del-siglo-xx.html)

ANTIQUARIUM

[_http://www.felipepalomino.com/obra/obra10.html](http://www.felipepalomino.com/obra/obra10.html)

